

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

L'inimmaginabile

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/83040> since

Published version:

DOI:10.4399/978885484137627

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

L'inimmaginabile

MASSIMO LEONE*

English title: *The Unimaginable*.

Abstract: Numerous Latin and Byzantine authors relate that, in his representation of the sacrifice of Iphigenia, Timanthes, the famous Greek painter, chose to depict the visage of Agamemnon covered by a veil. Starting from its Latin reception, this anecdote becomes a foundational myth of Western art, a myth that writers, painters, and philosophers interpret in different ways in order to determine their position vis-à-vis the relation between transparency and opacity of pain and its representations, and between ethics and aesthetics. Through the semiotic analysis of a series of verbal sources (Cicero, Valerius Maximus, Quintilian, Plinius, Eustathius of Thessalonika, medieval encyclopedists, Du Bellay, Montaigne, Agrippa d'Aubigné, Renaissance authors of art treatises, Marino, Lessing, Voltaire, and so on) and visual representations (from the tomb Claus Sluter sculpted for Philip II of Bourgogne until contemporary TV programs), the article seeks to illustrate the ways in which, through the myth of Timanthes, Western rhetoric and art have elaborated several conceptions of the unimaginable in order to regulate the relation between ostentation and occultation of passions.

Key-words: Timanthes; veil; semiotics; aesthetics; imagination.

1. Le fonti latine e bizantine “dell’effetto Timante”.

Diversi autori latini e bizantini raccontano che, nella sua rappresentazione del sacrificio d'Ifigenia, Timante, il celebre pittore greco, scelse di dipingere il volto di Agamennone coperto da un velo. A partire dalla sua ricezione latina, questo aneddoto diviene un mito di fondazione dell'arte occidentale, che scrittori, pittori, e filosofi interpretano in molti modi differenti al fine di determinare la propria posizione a proposito del rapporto fra passione e immaginazione, etica ed estetica.

Il primo autore latino che menziona il sacrificio d'Ifigenia di Timante è Cicerone nell'*Orator*:

* Università di Torino.

Nel sacrificio d’Ifigenia, ove Calcante era triste, Ulisse più triste ancora e Menelao affranto, il pittore ha ritenuto che la testa di Agamennone dovesse essere velata, poiché egli era incapace di rendere con il suo pennello l’apice del dolore.¹

(Cicerone, *Orator*, XXI, 74, trad. mia)

Nel contesto dell’*Orator*, Cicerone interpreta la scelta di Timante come esempio di *decorum*, concepito in quanto capacità di trovare l’espressione più adatta di un’emozione, avendo tenuto conto delle circostanze.

In seguito, Valerio Massimo si riferisce allo stesso aneddoto nella sua opera *Factorum et dictorum memorabilium libri novem*, in seno a un capitolo consacrato ai “mirabili risultati delle scienze e delle arti”:

E che dire di quell’altro pittore non meno celebre che rappresentò il sacrificio così doloroso d’Ifigenia? Dopo aver situato attorno all’altare Calcante con l’aria abbattuta, Ulisse costernato, Menelao lamentandosi, copri d’un velo la testa di Agamennone: non era forse ammettere che l’arte non saprebbe esprimere il dolore più profondo e più amaro? Egli ci mostra un aruspice, un amico, un fratello in pianto, il suo dipinto è come bagnato dalle loro lacrime; ma egli lascia alla sensibilità dello spettatore di misurare il dolore del padre.²

(Valerio Massimo, *Factorum et dictorum memorabilium libri novem*, VIII, xi, 6, trad. mia)

L’interpretazione di Valerio Massimo differisce da quella di Cicerone in quanto si concentra piuttosto sul dolore di Agamennone come limite del potere espressivo di Timante, e sulla capacità del velo di trasferire questo stesso potere agli spettatori: vedendo la testa velata, ciascuno potrà immaginare il dolore di Agamennone senza che il pittore abbia dovuto rappresentarlo esplicitamente.

Come Cicerone, Quintiliano menziona Timante nel contesto di un’opera di didattica oratoria, l’*Institutio oratoria*, in quanto esempio

¹ “Denique pictor ille vidit, cum immolante Iphigenia tristis Calchas esset, tristior Vlixes, maereret Menelaus, obvoluendum caput Agamemnonis esse, quoniam summum illum luctum penicillo non posset imitari.”

² “Quid ille alter aequae nobilis pictor luctuosum immolatae Iphigeniae sacrificium referens, cum Calchantem tristem, maestum Vlixen, [clamantem Aiace] lamentantem Menelaum circa aram statuisset, caput Agamemnonis inuoluendo nonne summi maeroris acerbiter arte non posse exprimi confessus est? itaque pictura eius aruspice et amici et fratris lacrimis madet, patris fletum spectantis adfectu aestumandum reliquit.”

dell'opportunità di tacere ciò che per ragioni etiche o estetiche non può essere detto:

Non si devono forse dissimulare nel discorso certi dettagli, sia che essi non debbano apparire, sia che non possano essere indicati come converrebbe! È ciò che fece Timante. Avendo a rappresentare il sacrificio d'Ifigenia, egli aveva dipinto Calcante triste, Ulisse ancora più triste, e attribuito a Menelao il massimo di afflizione che l'arte potesse rendere; avendo esaurito i segni dell'emozione, non sapendo come rendere convenientemente l'espressione del padre, gli velò la testa e lasciò a ciascuno il compito d'immaginarlo a proprio piacimento.³

(Quintiliano, *Institutio oratoria*, II, xiii, 12–13, trad. mia)

Plinio il Vecchio è il primo autore latino che, nella *Naturalis historia*, racconta la storia di Timante e del suo *Sacrificio d'Ifigenia* nel contesto di un passaggio consacrato alla storia dell'arte greca. Secondo Plinio, Timante divenne celebre giacché, non essendo capace di rappresentare degnamente il volto di Agamennone, inventò lo stragemma del velo:

Giacché la qualità principale di Timante fu senza dubbio l'ingegnosità [...] avendo esaurito tutti i modi d'espressione del dolore, egli velò il volto dello stesso padre, di cui era incapace di rendere degnamente i tratti.⁴

(Plinio il Vecchio, *Naturalis historia*, XXXV, 73, trad. mia)

Un riferimento più tardivo a ciò che si potrebbe definire, parafrasando Victor I. Stoichita, "l'effetto Timante", si trova nei *Commentarii ad Homeri Iliadem pertinentes* di Eustazio di Tessalonica. È un passaggio che inverte l'etiologia del mito di Timante, presentando non la retorica come imitazione della pittura, ma quest'ultima come emulazione della poesia:

Omero, non avendo trovato il modo di attribuire al vecchio Priamo l'eccesso di sconforto che sarebbe convenuto, lo coprì con un velo [...]. A suo esempio,

³ "Quid non in oratione operienda sunt quaedam, sive ostendi non debent, sive exprimi pro dignitate non possunt? Vt fecit Timanthes [...] Nam cum in Iphiginae immolatione pinxisset tristem Calchantem, tristiore Vlixen, addidisset Menelao quem summum poterat ars efficere maerorem; consumptis adfectibus, non reperiens quo digne modo patris vultum posset exprimere, velavit ejus caput et suo cuique animo dedit aestimandum."

⁴ "Nam Timanthi vel plurimum adfuit ingenii [...] Cum tristiae omnem imaginem consumpsisset, patris ipsius vultum velavit, quem digne non poterat ostendere".

si dice, il pittore Timante, di Sicione, rappresentando il sacrificio d'Ifigenia in Aulide, ha coperto d'un velo Agamennone.⁵

(Sant'Eustazio di Tessalonica, *Eustathii archiepiscopi Thessalonicensis commentarii ad Homeri Iliadem pertinentes*, *Ad Il.*, 1343, 60, trad. mia)

2. “L'effetto Timante” nelle arti e nelle lettere.

La storia di Timante e del suo velo permane nella cultura medievale grazie agli enciclopedisti: Beda, William of Malmesbury, John of Salisbury, Coluccio Salutati e altri si riferiscono spesso alla *Storia naturale* di Plinio. Tuttavia, è nel passaggio dalla civiltà medievale a quella del primo Rinascimento che il velo di Timante diviene un mito estetico centrale nelle arti, nelle lettere, e nella teoria delle arti.

Per quanto riguarda le arti, secondo diversi interpreti la processione di gementi velati che Claus Sluter scolpì per il piedistallo della tomba di Filippo l'Ardito a Digione (terminata nel 1411) (Fig. 1) potrebbe avere come fonte d'ispirazione la storia del *Sacrificio d'Ifigenia* di Timante, nota a Sluter attraverso i riferimenti a Plinio degli enciclopedisti medievali (Freedberg 1995; Moffitt 2005).



Figura 1. Claus Sluter, 1411, tomba di Filippo l'Ardito, Digione.

⁵ *Eustath. ad Il.*, p. 1343, 60: Ὑπερβολὴν φασι πένθους ἀξίαν οὐχ εὐρίσκων ὁ ποιητὴς τῷ γέροντι περιθῆναι, καλύπτει αὐτόν, καὶ οὐ μόνον σιγῶντα ποιεῖ, ἀλλὰ, καὶ μὴ ἔτι βλεπόμενον. Ἐντευθέν φασι ὁ Σικυώνιος γραφεὺς Τιμάνθης τὴν ἐν Αὐλίδι γράφων σφαγὴν τὴν Ἰφιγενείας ἐκάλυψε τὸν Ἀγαμέμνονα.

Nell'altorilievo di Sluter il velo consente di graduare "l'effetto Timante" a seconda di quanto i corpi gementi emergano dai loro drappaggi, e di creare dunque una corrispondenza fra due ritmi: quello di una disforia crescente che sprofonda nell'ineffabilità, e quello dello spettatore che intuisce questo crescendo e lo completa con la propria immaginazione empatica.

Quanto alle lettere, si trova una prima menzione di Timante nella dedica della *Deffence et illustration de la langue françoise*, scritta da Joachim Du Bellay nel 1549, nella quale egli confessa di non essere in grado di lodare le virtù del Cardinale Jean Du Bellay in maniera consona:

Io non saprei esprimerle più vivamente che coprendole (seguendo l'astuzia del nobile pittore Timante) sotto il velo del silenzio.⁶

(Du Bellay 1948, pp. 7–8, trad. mia)

In seguito, nella seconda metà del sedicesimo secolo e nella prima metà del diciassettesimo, i riferimenti al mito di Timante divengono assai numerosi. Negli *Essais*, Montaigne racconta l'aneddoto del pittore e del suo *Sacrificio d'Ifigenia* all'inizio del capitolo "Sulla tristezza":

Avendo esaurito gli ultimi sforzi della sua arte, quando venne al padre della ragazza, egli [il pittore Timante] lo dipinse col volto coperto, come se nessuna espressione potesse rappresentare questo grado di dolore.⁷

(Montaigne 1978, I, 2, 12, trad. mia)

Nelle *Tragiques*, Théodore Agrippa d'Aubigné utilizza la metafora del velo di Timante per esprimere l'ineffabilità dell'orrore della guerra fra Cattolici e Protestanti:

Il sole non può vedere l'altra piana fumante. Tiriamo su quest'ultima la cortina di Timante.⁸

(Agrippa d'Aubigné 1969, p. 34, trad. mia)

⁶ "Je ne les sçauroy' plus au vif exprimer que le couvrant (suyvant la ruse de ce noble peintre Tymante) soubz le voyle de silence".

⁷ "Ayant espuisé les derniers efforts de son art, quand se vint au père de la fille, il [le peintre Timanthe] le peignit le visage couvert, comme si nulle contenance ne pouvoit représenter ce degré de deuil".

⁸ "Le soleil ne peut voir l'autre table fumante: Tirons sur cette-ci le rideau de Timanthe".

Nell'*Adone*, per la prima volta Giambattista Marino si riferisce al mito di Timante per evocare l'irrappresentabilità non del dolore o della tristezza estremi, ma della bellezza estrema:

Più non dirò, né saprei meglio in carte
 tanta beltà delinear già mai, [...]
 Onde poi ch'al desir mancando l'arte
 dal soggetto lo stil vinto è d'assai,
 industrie imitator del gran Timante,
 gli porrò del silenzio il velo avanti.

(Marino 1977, I, pp. 370)

Insomma, se “l'effetto Timante” nasce dalla riflessione retorica latina su un mito della storia della pittura greca (Rigolot 2002), e se agli albori del Rinascimento, e precisamente con Claus Sluter, tale riflessione, filtrata dall'enciclopedismo medievale, s'incarna in una sperimentazione artistica, tra il sedicesimo e il diciassettesimo secolo, a seguito della riscoperta della retorica latina, “l'effetto Timante” ritorna nell'alveo delle lettere, diventando sostanzialmente una metafora artistica della figura retorica nota come aposiopesi. Come è noto, l'aposiopesi si verifica quando un frammento di discorso è lasciato deliberatamente incompleto al fine di veicolare l'impressione di una mancanza di volontà o di capacità a continuare l'enunciazione del discorso stesso, ma anche al fine di stimolare chi lo riceve a completarlo secondo la propria immaginazione (Ueding 1992, 1, pp. 827–30).

3. “L'effetto Timante” nella teoria delle arti.

Il legame storico-culturale fra la riscoperta dell'“effetto Timante” nelle arti e la sua riscoperta nella retorica e nelle lettere è probabilmente costituito dalla teoria dell'arte del Quattrocento e del Cinquecento (Montagu 1994). Il primo riferimento esplicito a Timante nella teoria dell'arte del Rinascimento si trova nel *Della pittura* di Leon Battista Alberti, scritto nel 1436 e pubblicato dapprima in latino nel 1540 e in seguito in italiano nel 1547. L'ispirazione pliniana vi è evidente:

[...] Non avendo in che modo mostrare la tristezza del padre, allui volse uno panno al capo, et così lassò si pensasse qual non si vedea suo acerbissimo dolore.

(Alberti 1950, pp. 94–5)

Due anni dopo la prima pubblicazione del *Della pittura*, nelle *Due lezioni* Benedetto Varchi fornisce una nuova interpretazione del mito di Timante, piuttosto influenzata dal racconto di Valerio Massimo. Le arti sono incapaci di dare una rappresentazione adeguata della natura, e soprattutto del dolore di fronte alla morte:

Mostro in questo [...] che l'arte non può agguagliare alla Natura, perché potette ben dipignere le lagrime dell'Aurispice, il dolor degli Amici, il pianto del fratello, ma non già l'affetto del Padre.

(Varchi 1549, pp. 114–5)

In seguito, nel 1557, Lodovico Dolce sembra invece propendere per un'interpretazione ciceroniana. Nel *Dialogo della pittura* egli scrive:

[...] non si assicurando di poterla dimonstrar maggiore nel volto del dolente padre, fece, che egli se lo copriva con un panno di lino, overo col lembo della veste: senza, che Timante ancora serbò in ciò molto bene la convenevolezza: perche essendo Agamennone padre, pareva ch'e' non dovesse poter soferire di veder con gli occhi propri ammazzar la figliuola.

(Dolce 1557, pp. 122–3)

Parimenti, Giovanni Andrea Gilio nei *Due dialogi*, pubblicato nel 1564, pare seguire Dolce nella sua propensione per l'*Oratore*:

[...] quasi che dimostrasse con la paterna pietà; per la tenerezza, & interna doglia de la figliuola, non poterla guardare in faccia, ne star presente al miserabil caso.

(Gilio 1564, pp. 80–1)

A partire dalla fine del Concilio di Trento, poi, il mito di Timante si “cristianizza”. Una traccia di questo processo culturale si trova nel *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura* di Giovanni Paolo Lomazzo, pubblicato nel 1584. Vi si legge:

Non è dubbio alcuno che, secondo le persone e loro qualità più atte alla mestizia, il pianto et il dolore si vuole distribuire e dimostrare.

(Lomazzo 1584, sezione 35)

Lomazzo raccomanda ai pittori d'arte sacra d'imitare l'esempio di Timante e di distribuire i segni dello sconforto tra i gementi ai piedi della Croce, a partire dalla Vergine, poi Giovanni, quindi la Maddalena, poi Marta, etc.

Il suggerimento d'introdurre "l'effetto Timante" nell'arte della Riforma cattolica è ancora più esplicito nel *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* di Gabriele Paleotti:

Da cui esempio veggiamo alcuna volta molto giuditiosamente farsi da valenti pittori, che nel rappresentare le Marie a piedi del signore nostro crocifisso, volendo esprimere la grandezza della amaritudine loro, sogliono figurarne alcune co'l capo chinato in seno, & con le mani, e manto coprirsi la faccia, per dare segno di maggiore cordoglio, e di acerbità inesplicabile. Questo però se bene più tosto appartiene all'arte del disegno, ci è parso nondimeno di non tralasciarlo, potendo anche servire alla tesitura delle cose storiche, dove alle volte lo usare simile arte serve ad isprimere più efficacemente quello che si intende.

(Paleotti 1582, II, xxix, p. 190)

Inoltre, il Cardinale costruisce un parallelismo fra la figura retorica dell'aposiopesi e la "figura pittorica" dell'"effetto Timante", cristianizzando, così, le interpretazioni del mito di Timante offerte dai retori latini.

Più tardi, Federico Borromeo nel *De pictura sacra*, pubblicato nel 1624, raccomanda agli artisti di rappresentare le emozioni in maniera adeguata e, a coloro che ne fossero incapaci, suggerisce di seguire l'esempio di Timante (Borromeo 1932, p. 17).

Da un lato i trattati sull'arte dei secoli sedicesimo e diciassettesimo "cristianizzano" la figura classica dell'aposiopesi al fine di guidare la rappresentazione degli *affetti* sia nella cultura visiva che nella spiritualità della Riforma cattolica, spesso per contrastare i differenti "regimi di visibilità delle emozioni" proposti dalla Riforma protestante; dall'altro lato, l'arte della Riforma cattolica (a partire dal Concilio di Trento sino alla fine del diciassettesimo secolo) segue le indicazioni dei trattati sull'arte cristiana e traspone l'"effetto Timante" dalla rappresentazione del sacrificio pagano (Ifigenia) a quella del sacrificio cristiano: la crocifissione, il sacrificio d'Isacco come prefigurazione della Crocifissione, il martirio dei santi come post-figurazione della Crocifissione, etc. (Dowley 1968; McGrath 1978).

Il velo, in tutte le sue forme, diviene dunque il dispositivo visivo che permette la trasposizione della *pathosformel* classica dell'"effetto Timante" nell'arte della Riforma cattolica. L'adozione di tale dispositivo sortisce alcune conseguenze di lunga durata nella storia occidentale del senso. La riscoperta di questa figura retorica e visiva da parte del Rinascimento, e il suo utilizzo da parte della Riforma cattolica, segnano un passaggio dall'estetica religiosa medievale a quella della modernità (Leone 2010). Il velo di Timante, attribuendo agli spettatori

la “responsabilità” etico–estetica d’immaginare il dolore di fronte al sacrificio di Cristo, promuove una rivoluzione copernicana dell’immagine moderna verso una rappresentazione soggettiva del dolore.

Nei trattati sulle arti dei secoli diciassettesimo e diciottesimo i riferimenti al mito di Timante e ai suoi esegeti latini sono molto numerosi. Karel van Mander raccomanda l’esempio di Timante per la rappresentazione del *Giudizio di Paride* (1916, pp. 118–9). André Félibien compara il *Sacrificio d’Ifigenia* di Timante dapprima con il *Trionfo d’Ercole* di Charles Le Brun (1694, lettera III, p. 11), poi con la *Morte di Germanico* di Poussin (1725, 3, pp. 221–2). Inoltre, l’“effetto Timante” non è meramente suggerito agli artisti dai trattati sull’arte cristiana successivi al Concilio di Trento, ma è anche constatato dai primi storici di quest’arte. Secondo Félibien, per esempio, Poussin rappresentò Giuda nell’*Ultima Cena* (nella serie dei *Sacramenti* dipinta per Chantelou) attraverso un “effetto Timante”: poiché Giuda è in procinto di uscire di scena, il suo volto non è accessibile agli spettatori.

Riferimenti encomiastici più tardivi si trovano nel *De pictura veterum* di François du Jon del 1637, nelle “Reflexions sur la poésie” di Louis Racine del 1747 (4, pp. 67) nell’*Inquiry into the Beauties of Painting* di Daniel Webb del 1760 (1777: p. 192 et seq.), fino a Gotthold Ephraim Lessing che nel *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* scrive:

Timante conosceva i limiti entro i quali le grazie avevano confinato la sua arte. Sapeva che il cordoglio che colpì Agamennone, come padre, doveva essere espresso da contorsioni, a volte brutte; ma egli si spinse fin dove la dignità e la bellezza potevano essere combinate con l’espressione di tale sentimento. [...] Egli lasciò alla congettura, ciò che non poteva dipingere.⁹

(Lessing 1766, II, trad. mia)

Insomma, nel *Laocoonte* la trovata di Timante non è giustificata tanto eticamente, come risposta alla necessità di preservare la dignità del dolore estremo, quanto esteticamente, come antidoto alla scompostezza con la quale il dolore estremo si manifesta.

Che la riflessione settecentesca sul velo di Timante si concentri perlopiù sulla dimensione estetica, perdendo di vista quella etica che

⁹ “Aber Timanthes kannte die Grenzen, welche die Grazien seiner Kunst setzten. Er wußte, daß sich der Jammer, welcher dem Agamemnon als Vater zukam, durch Verzerrungen äußert, die allezeit häßlich sind; soweit sich Schönheit und Würde mit dem Ausdrücke verbinden ließ, so weit trieb er ihn. [...] Was er nicht malen durfte, ließ er erraten”.

invece era al centro della fortuna classica, rinascimentale, e cristiana di questo mito, è ancora più evidente in Voltaire, del quale si potrebbe sostenere che incarna addirittura un’inversione di tendenza. Nel suo saggio *De l’Imagination* egli scrive:

Certi tratti dell’immaginazione hanno aggiunto, si dice, grandi bellezze alla pittura. Si cita soprattutto quell’artificio con il quale un Pittore mise un velo sulla testa d’Agamennone nel sacrificio d’Ifigenia; artificio tuttavia ben meno bello che se il Pittore avesse avuto il segreto di far vedere sul volto d’Agamennone il combattimento del dolore di un padre, dell’autorità di un Monarca, e del rispetto per gli Dei; come Rubens ha avuto l’arte di dipingere negli sguardi e nell’atteggiamento di Maria de’ Medici, il dolore del parto, la gioia d’avere un figlio, e il compiacimento con la quale ella pensa a questo bambino.¹⁰

(Voltaire 1765, 3, p. 362)

Insomma, a Voltaire, che in un certo senso riassume l’episteme semiotica dell’Illuminismo, non interessa tanto la retorica umanistico–rinascimentale–cristiana dell’aposiopesi, la quale attribuisce allo spettatore parte della responsabilità etica ed estetica dell’immaginazione, quanto una retorica dell’effabilità, in cui la virtù di un artista e di un’opera si misurano soltanto nella loro capacità di esprimere, e non in quella di nascondere.

4. La semiotica “dell’effetto Timante”.

L’esplorazione della fortuna del mito di Timante potrebbe continuare ancora a lungo. Tuttavia, è forse già abbastanza chiaro che la storia di Timante è divenuta un mito di fondazione dell’arte occidentale perché è attraverso questa storia e i suoi interpreti che le arti, le lettere, e la teoria delle arti hanno riflettuto su ciò che si potrebbe chiamare “le condizioni modali dell’immaginario”. Vi sono cose che, per motivi etici, non si devono o non si vogliono immaginare, così

¹⁰ “Certains traits d’imagination ont ajouté, dit-on, de grandes beautés à la peinture. On cite surtout cet artifice avec lequel un Peintre mit un voile sur la tête d’Agamemnon dans le sacrifice d’Iphigénie; artifice cependant bien moins beau que si le Peintre avait eu le secret de faire voir sur le visage d’Agamemnon le combat de la douleur d’un père, de l’autorité d’un Monarque, & du respect pour les Dieux; comme Rubens a eu l’art de peindre dans les regards & dans l’attitude de Marie de Médicis, la douleur de l’enfantement, la joye d’avoir un fils, & la complaisance dont elle envisage cet enfant”.

come vi sono cose che, per motivi estetici, non si possono o non si sanno immaginare.

Non solo. È sempre attraverso le interpretazioni di questa storia mitica che le arti, le lettere, e la teoria delle arti dell'Occidente hanno ragionato su ciò che si potrebbe definire "la distribuzione modale dell'immaginazione". Non dovere, non volere, non sapere, o non potere immaginare qualcosa implicano, secondo meccanismi profondamente radicati forse non solo nella storia delle culture ma anche in quella della cognizione umana, il trasferimento di questo dovere, volere, sapere, e potere all'Altro.

L'exkursus attraverso la storia e la teoria delle arti suggerisce che, dall'alba greco-latina della civiltà occidentale fino al fiorire della modernità, due tendenze contrapposte si delineano: l'una, la più antica, insiste sui pregi del gesto di Timante, l'altra, la più recente, sui suoi difetti. L'una enfatizza la virtù dell'occultamento, l'altra quella dell'ostensione.

L'ultima parte di questo articolo proverà a sistematizzare le caratteristiche principali di tali tendenze attraverso il metalinguaggio della semiotica strutturale.

I concetti d'immaginario e d'immaginazione non trovano definizione nel lessico semiotico di Algirdas J. Greimas e della sua scuola, forse perché troppo ambigui e sfuggenti. Si può tuttavia cercare di seguire l'esempio di Greimas interdefinendoli tra loro e con gli altri concetti già definiti.

Da un certo punto di vista, l'immaginazione non è altro che una forma di enunciazione. Trattasi di un'enunciazione particolare in quanto non necessariamente dà luogo a una manifestazione testuale sensibile, ma può invece rimanere espressa sotto forma di puro discorso interiore, ossia costruito di ombre acustiche, visive, tattili, olfattive, etc. Come ogni enunciazione, però, anche l'immaginazione deve essere concepita come un'istanza di mediazione fra un sistema di virtualità e un processo realizzato, ovvero come un'intenzionalità che, grazie a una competenza, compie il passaggio da un paradigma di forme semiotiche virtuali alla costruzione di un sintagma realizzato.

Data questa impostazione, l'immaginario può essere definito come il sistema di virtualità immaginifiche che sottendono un processo immaginativo realizzato. Tuttavia, nonostante in astratto il rapporto che corre fra immaginario e immaginazione sia il medesimo che corre fra ogni sistema e ogni processo, fra ogni *langue* e ogni *parole*, sarebbe impreciso sostenere che l'immaginazione non è altro che enunciazio-

ne. Al contrario, come si è anticipato, l'immaginazione è una forma particolare di enunciazione. Nello specifico, l'immaginazione è quella forma di enunciazione che non può prescindere dalla dimensione figurativa del senso. Mentre è plausibilissimo concepire un'immaginazione senza icone, per esempio l'immaginazione di un racconto verbale, è assai meno plausibile concepire un'immaginazione senza figure, tenendo conto che, nel *Dizionario* di Greimas e Courtés, l'aggettivo "figurativo" è impiegato solamente a proposito di un contenuto (di una lingua naturale, per esempio), quando questo abbia un corrispettivo al livello dell'espressione della semiotica naturale (o del mondo naturale) (Greimas e Courtés 1993, p. 146). In parole più semplici, nella semiotica strutturale l'immaginazione potrebbe essere definita come un'enunciazione figurativa che delinea e precede la testualizzazione ma non si confonde con essa. Utilizzando una metafora, si potrebbe dire che l'immaginazione sta alla manifestazione testuale come il disegno di un affresco sta alla sua realizzazione pittorica.

Questa definizione comporta due vantaggi. In primo luogo, insistere sulla dimensione figurativa dell'immaginazione permette di distinguere il concetto d'immaginario da altri concetti apparentemente molto simili, quale ad esempio il concetto di enciclopedia. Anche l'enciclopedia, perlomeno nell'accezione di Umberto Eco, è un sistema di virtualità da cui attinge la realizzazione di un processo semiotico. Tuttavia, l'enciclopedia non è un sistema prevalentemente figurativo. Può esserlo. Ma può altresì abbracciare contenuti cui non corrisponde un corrispettivo al livello dell'espressione della semiotica naturale. In altri termini, l'immaginario è una sovra-determinazione figurativa dell'enciclopedia.

In secondo luogo, insistere sulla dimensione enunciativa dell'immaginazione consente di analizzare il passaggio dall'immaginario all'immaginazione, dal sistema figurativo al processo, come una dinamica modale. Sostenere che l'immaginazione non è altro che intenzionalità competente che realizza il passaggio da un sistema di virtualità immaginifiche a un processo immaginativo realizzato permette di concepire tale passaggio come sotteso sia da modalità virtualizzanti, che tradizionalmente la semiotica strutturale lessicalizza come "dovere" e "volere", sia da modalità attualizzanti, che la semiotica strutturale solitamente lessicalizza come "potere" e "sapere". Fuori dal gergo: se ogni volta che immagino lo faccio enunciando un'immaginazione a partire da un immaginario, tale passaggio implica non solo che io debba o voglia immaginare, ma anche che io sappia o possa immaginare.

A partire da questa impostazione si possono costruire sia un'articolazione che una tipologia delle modalizzazioni imaginative, definendo in maniera sistematica quelle dinamiche dell'immaginazione che la retorica e la teoria dell'arte, nel corso di molti secoli, hanno descritto in maniera impressionistica. Non vi è forse modo più efficace di procedere a tale articolazione tipologica che attraverso il cosiddetto quadrato semiotico, un semplice diagramma che consente di esplorare la struttura interna di una categoria semantica.

Per una comprensione delle retoriche dell'inimmaginabile, le modalità attualizzanti del potere e del sapere sono particolarmente significative. Il seguente quadrato semiotico (Fig. 2), nello specifico, articola i diversi modi in cui le modalità del potere e del sapere possono coniugarsi con l'atto dell'immaginazione. È forse opportuno ricordare che nella semiotica strutturale “dovere” e “potere” sono modalità piuttosto esotassiche, mentre “volere” e “sapere” sono modalità piuttosto endotassiche. In parole più semplici, un'intenzionalità modalizza sé stessa secondo il volere e il sapere, mentre ne modalizza un'altra secondo il dovere e il potere.

Le aree modali del “poter immaginare” e del “saper immaginare”, qui lessicalizzate con il termine “effabilità”, interessano tutte quelle dinamiche del senso in cui l'intenzionalità immaginativa sia accompagnata da un'adeguata competenza: secondo Voltaire, per esempio, Rubens è un pittore modello perché sa immaginare le doglie di Maria

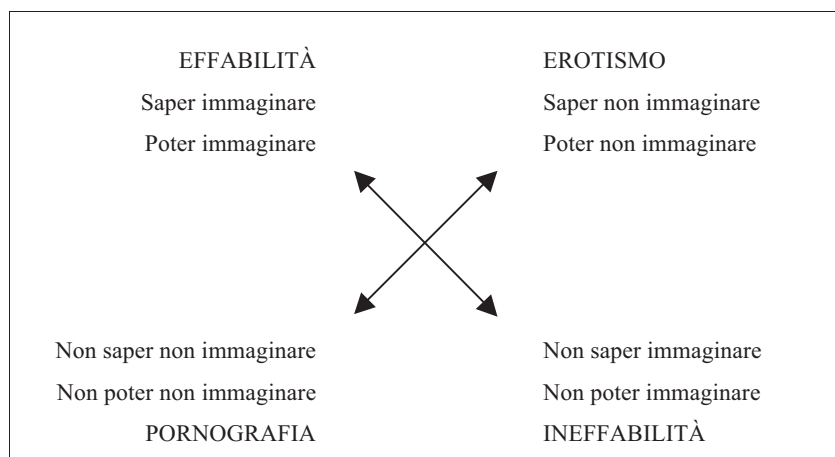


Figura 2. Il quadrato semiotico delle modalità imaginative.

de' Medici ma anche perché, attraverso il suo dipinto, consente allo spettatore di poter immaginare tale dolore.

Al contrario, le aree modali opposte, quelle del “non saper immaginare” e del “non poter immaginare”, qui lessicalizzate con il termine “ineffabilità”, abbracciano tutte quelle dinamiche del senso in cui l'intenzionalità immaginativa non sia accompagnata da un'adeguata competenza. Secondo Cicerone, per esempio, Timante in quanto pittore non sa immaginare il cordoglio di Agamennone, né sa trasmettere agli spettatori del suo dipinto il potere di farlo. Le interpretazioni degli antichi poi si dividono sul fatto che questo “non saper immaginare” sia sotteso da un “voler immaginare”, per cui Timante sarebbe essenzialmente un pittore incapace che vuole immaginare ma non sa farlo, come lasciano intendere Valerio Massimo, Quintiliano, Eustazio di Tessalonica, Montaigne, etc.; ovvero da un “non voler immaginare”, per cui Timante sarebbe sostanzialmente un pittore etico che sa immaginare ma non vuole farlo, come sembrano suggerire, invece, Plinio il Vecchio, Giovanni Andrea Gilio, Lessing e altri.

Le aree modali del “saper non immaginare” e del “poter non immaginare”, qui lessicalizzate con il termine “erotismo”, interessano tutte quelle dinamiche del senso in cui l'immaginazione non è costruita semplicemente come un *débrayage*, come un passaggio dall'immaginario all'immaginazione, bensì come un *embrayage*, come la simulazione di un ritorno dall'immaginazione all'immaginario. In parole più semplici: mentre nel *débrayage* immaginativo si realizza una delle virtualità dell'immaginario, nell'*embrayage* immaginativo si simula un ripiegamento sull'indeterminatezza dell'immaginario, sulle sue virtualità. La competenza immaginativa, in questo caso, non consiste nel “saper immaginare” ma nel “saper non immaginare”, nel lasciare aperto il sistema di virtualità che sottende l'immaginazione (Leone 2011). Secondo gran parte degli esegeti del mito di Timante, per esempio, lo stratagemma del velo non è altro che dispositivo visivo che, da un lato, consente al dipinto di “saper non immaginare”, di mettere in scena le virtualità dell'immaginario e, dall'altro lato, consente allo spettatore di “poter non immaginare”, di esplorare tali virtualità secondo la propria sensibilità immaginativa.

Infine, le aree modali opposte, quelle del “non saper non immaginare” e del “non poter non immaginare”, qui lessicalizzate con il termine “pornografia”, interessano tutte quelle dinamiche del senso in cui ogni ripiegamento sull'indeterminatezza dell'immaginario, sulle sue virtualità, risulta impossibile. In questo senso, la pornografia non

è “scrittura del nascosto”, ma “scrittura che pretende che non vi sia nulla di nascosto”. Per esempio, da un lato manca all’artista la capacità di contemplare, a partire da un singolo processo immaginativo, il sistema di virtualità che lo sottende; dall’altro lato, difetta allo spettatore la libertà di esplorare tale sistema. In altri termini, la pornografia è un’immaginazione orfana d’immaginario, mentre l’erotismo è un immaginario gravido d’immaginazione.

Che le lessicalizzazioni della deissi negativa, “erotismo” e “pornografia”, suggeriscano, più o meno palesemente, un giudizio morale non è un caso. Data la definizione strutturale di questi termini, sembra esservi, in effetti, un rischio morale nello smodato diffondersi, all’interno di una società, delle dinamiche modali dell’immaginazione designate con il termine “pornografia” a danno di quelle indicate con il termine “erotismo”, un rischio che il pensiero della classicità latina e quello del Rinascimento, così come quello della Riforma cristiana, pare avessero intuito e che, al contrario, sembra sottovalutato dal pensiero della modernità, perlomeno da Voltaire in poi.

Alla semiotica però non compete d’indicare a una società le modalità più consone nel rapporto fra immaginario e immaginazione ma di spiegare le conseguenze delle diverse opzioni. Un’elaborazione del diagramma già esposto consentirà di visualizzarle (Fig. 3).

Al “non poter non immaginare” della pornografia corrisponde, secondo meccanismi narrativi che sono stati ottimamente esplorati da Ugo Volli nelle sue *Figure del desiderio* (2002), non solo un “dover immaginare”, ovverosia l’obbligo di attenersi a un unico processo immaginativo tralasciando l’immaginario che lo sottende, ma anche un “voler non immaginare”, un disgusto dell’immaginazione che risulta in una specie di anestesia. Esposto continuamente a immagini che mostrano tutto senza occultare nulla, io in realtà mi disabituo all’immaginazione, me ne disaffeziono.

Al contrario, al “poter non immaginare” dell’erotismo corrisponde, secondo analoghi meccanismi narrativi, non solo un “non dover immaginare”, ovverosia la libertà di non attenersi a un unico processo immaginativo, esaltando invece l’immaginario che lo sottende, ma anche un “voler immaginare”, un gusto dell’immaginazione che risulta in una specie di estesia. Esposto a immagini che mostrano qualcosa ma non tutto, io in realtà mi abituo all’immaginazione, mi ci affeziono.

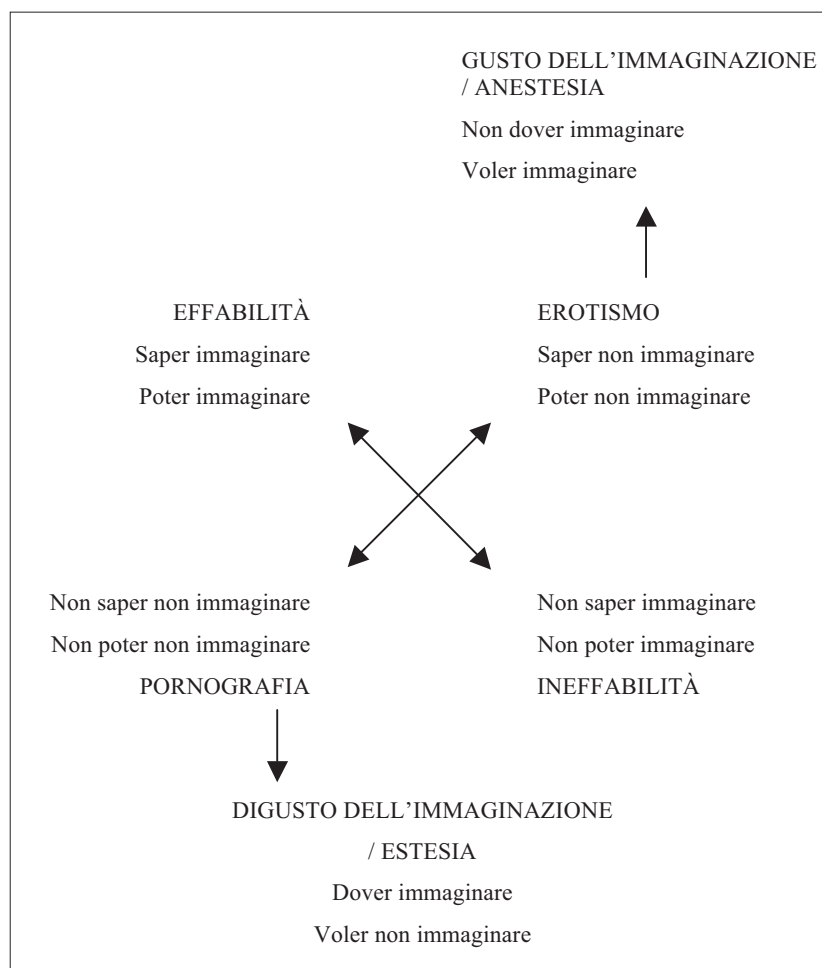


Figura 3. Le conseguenze etico-estetiche delle modalità immaginative.

5. “L’effetto Timante” fra etica ed estetica.

I teorici dell’arte del Rinascimento avevano intuito, per esempio, che affinché lo spettatore rivivesse in sé, attraverso l’immaginazione, il dolore delle Marie di fronte alla Crocifissione, non bisognava mostrarlo pornograficamente, un po’ alla Mel Gibson (Leone 2005), ma occorreva invece rappresentarlo eroticamente, lasciando allo spettato-

re la libertà d'immaginarlo, e dunque di figurarselo empaticamente nella fede. Da questo punto di vista, non vi è forse *Pietà* più toccante di quella dipinta da Konrad Witz intorno al 1440 (Fig. 4),¹¹ ove al crescendo del dolore corrisponde, da sinistra verso destra, un decrescendo della visibilità dei volti, fino a quella macchia carminio che, esplodendo isolata alla fine di questo percorso, cattura lo sguardo dello spettatore, lo accende, ma al contempo lo inchioda alla responsabilità dell'empatia.

È questo il rischio connesso a un diffondersi della pornografia del dolore. Dal punto di vista della semiotica, non è tanto un rischio morale quanto un rischio simbolico. È il rischio di non distinguere fra il desiderio del dolore altrui, che ovviamente in una società è sempre fonte di disgregazione, e il desiderio dell'immaginazione del dolore altrui, che invece in una società potrebbe essere non una fonte di disgregazione ma di coesione. È soltanto se il dolore altrui mi si presen-



Figura 4. Konrad Witz, 1440 ca, *Pietà*, tempera e olio su tela, 33,3 × 44,4 cm, New York, The Frick Collection.

¹¹ Ringrazio Victor I. Stoichita per aver attirato la mia attenzione su questo dipinto.

ta dietro un velo che io posso completarne l’immaginazione con la mia volontà, e dunque, sia pure in parte, riviverlo empaticamente.

L’attuale discorso dei media è forse consapevole di questo rischio simbolico — per esempio quando, nel puntare le telecamere sul volto di una madre mentre apprende in diretta dell’assassinio della figlia,¹² rappresenta il dolore di un Agamennone contemporaneo di fronte alla morte di un’Ifigenia dei nostri tempi?

Io una risposta a questo quesito l’avrei. Ma non la scrivo. La lascio immaginare.

Riferimenti bibliografici.

- Agrippa d’Aubigné T. (1969) *Tragiques* (1616), in Id. *Œuvres complètes*, a cura di H. Weber et al., Gallimard, Parigi
- Alberti L.B. (1950) *Della pittura* (1436), a cura di L. Malle, G.C. Sansoni, Firenze
- Borromeo F. (1932) *De pictura sacra* (1624), a cura di C. Castiglioni, P.C. Camastro, Sora
- Dolce L. (1557) *Dialogo della pittura* [...] intitolato l’Aretino, appresso Gabriel Giolito de’ Ferrari, Venezia
- Dowley, F.H. (1968) “French Baroque Representations of the ‘Sacrifice d’Iphigenia’”, in A. Kosegarten e P. Tigler (a cura di) *Festschrift Ulrich Middeldorf*, 2 voll., Walter de Gruyter & Co., Berlin, 1, 466–75; 2, pl. CCI–CCII
- Du Bellay J. (1948) *La Deffence et illustration de la langue françoise* (1549), a cura di H. Chamard, Didier, Parigi
- du Jon F. (Franciscus Junius) (1637) *De pictura veterum libri tres*, apud Iohannem Blaeu, Amsterdam
- Félibien A. (1694) “Description du château de Vaux-le-Vicomte”, in Id. *La Description du château de Versailles, de ses peintures, et des autres ouvrages faits pour le roy*, Antoine Vilette, Parigi
- _____. (1725) *Entretiens* (1666–88), impr. de s.a.s., Trevoux

¹² Il riferimento è ovviamente alla puntata del 6 ottobre 2010 di *Chi l’ha visto?*, noto programma di RaiTre. Durante la puntata, dedicata alla scomparsa dell’adolescente Sarah Scazzi, la conduttrice Federica Sciarelli lasciò che le telecamere riprendessero il volto della madre della ragazza nel momento stesso in cui apprendeva al telefono del ritrovamento del cadavere della figlia nella campagna di Avetrana.

- Freedberg D. (1995) *Claus Sluter's Mourners: "Images of Fearful Strangeness and Power"*, "ARTNews", 94, 1: 119–20
- Gilio G.A. (1564) *Due dialogi*, per Antonio Gioioso, Camerino
- Greimas A.J. e Courtès J. (1993) *Sémiotique — Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Parigi
- Leone M. (2005) *A Semiotic Comparison between Mel Gibson's The Passion of the Christ and Pier Paolo Pasolini's The Gospel According to Saint Matthew*, "Pastoral Psychology", 53: 351–60
- _____. (2010) *Saints and Signs — A Semiotic Reading of Conversion in Early-Modern Catholicism*, Walter de Gruyter, Berlino e New York
- _____. (2011) *Négation et englobement*, "NAS: Nouveaux Actes Sémiotiques", pubblicato il 19 Aprile; disponibile nel sito revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3889; ultimo accesso: 27 maggio 2011
- Lessing G.E. (1766) *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, C.F. Voss, Berlino
- Lomazzo G.P. (1584) *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura*, appresso Paolo Gottardo Pontio, Milano
- Marino G. (1977) *Adone* (1623), a cura di M. Pieri, 2 voll., Laterza, Roma–Bari
- McGrath E. (1978) *The Painted Decoration of Rubens's House*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institute", 41: 245–77
- Montagu J. (1994) "Interpretations of Timanthes's Sacrifice of Iphigenia", in J. Onians (a cura di) *Sight & Insight — Essays on Art and Culture in Honour of E.H. Gombrich at 85*, Phaidon, London, 305–25
- Moffitt J.F. (2005) *Sluter's 'Pleurants' and Timanthes' 'Tristitia Velata': Evolution of, and Sources for a Humanist Topos of Mourning*, "Artibus et Historiae", 26, 51: 73–84
- Montaigne (Michel Eyquem de) (1978) *Essais* (1580–...), III ed. a cura di P. Villey, Presses Universitaires de France, Parigi
- Paleotti G. (1582) *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, per Alessandro Benacci, Bologna
- Racine L. (1764) *Œuvres*, 4 voll., Desaint et Saillant, Parigi
- Rigolot F. (2002) *Le rideau de Timanthe, ou: Les silences éloquents de la Renaissance*, "Rhetorica", numero monografico su *Les Limites de la Rhétorique*, 20, 4: 319–33
- Ueding G. (a cura di) (1992) *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, 9 voll., Max Niemeyer Verlag, Tübinga